



ESCUELA DE ARTES ESCÉNICAS Y AUDIOVISUALES

REPERTORIO DE LA ESCUELA CARNAVALERA CHINCHINTIRAPIE  
Y EL SENTIDO TERRITORIAL EN CARNAVALES CALLEJEROS  
URBANOS.  
UNA MIRADA DESDE LOS Y LAS PROTAGONISTAS.

Estudiante: Javiera Yáñez Valenzuela

Docente Guía: Rox Gómez Tapia

Tesis para optar al título de licenciada en danza con mención en coreografía

Santiago, 2023

## AGRADECIMIENTOS

Agradecida de cada una de las personas que participaron y fueron parte de este proyecto, a abrirme un pedacito de sus experiencias.

A mi ñuke, por su apoyo incondicional, por estar dispuesta a acompañarme, por enseñarme a ser una mujer fuerte que lucha por lo que quiere.

A la danza por ser mi compañera y mi contención en este proceso.

## Índice

<b>1. INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>4</b>
<b>2. ANTECEDENTES</b> .....	<b>9</b>
<b>3. MARCO TEÓRICO</b> .....	<b>12</b>
3.1 Cuerpo y Memoria .....	12
3.2 Carnaval y performance.....	14
3.3 Repertorio .....	15
3.4 El territorio.....	16
<b>4. ANÁLISIS</b> .....	<b>16</b>
4.1 Origen del repertorio .....	17
4.2 Proceso creativo .....	21
4.2.1 Características del repertorio.....	21
4.2.2 Escuela formadora .....	26
4.2.3 Niveles de participación y orgánica .....	30
4.2.4 Metodología de creación del repertorio .....	31
4.3 Vínculo con el territorio .....	34
4.3.1 Relación de la propuesta performática con personas espectadoras. ...	34
4.3.2 Sentido político e ideológico con el territorio .....	37
4.4 Autogestión de recursos .....	40
4.5 Tema inclusivo .....	41
4.6 Sentido de comunidad como escuela .....	42
<b>5. CONCLUSIONES</b> .....	<b>43</b>
<b>6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>45</b>
<b>7. ANEXOS</b> .....	<b>47</b>
7.1 Carta de consentimiento informado .....	47

## 1. INTRODUCCIÓN

Debido al contexto social, político y económico actual (Neoliberalismo), se puede apreciar cómo se va desarrollando el individualismo de forma progresiva en la sociedad. Lo cual va rompiendo conexiones en torno al concepto de comunidad, de cercanía entre las personas y se centra en lo individual de cada uno, es decir; trabajar para uno mismo, viviendo dentro de una caja de fósforos con rejas y alarmas. Jameson (1991) "El modernismo se asienta pues en la destrucción del tejido urbano tradicional y de su vieja cultura de vecindario mediante la ruptura radical del nuevo edificio utópico modernista con el contexto que lo rodea" (p.12). Esto hace que exista una imposición de relaciones despersonalizadas en donde la relación de individuos será netamente racional y con un fin más personal que colectivo, el ser humano neoliberal ya no tiene ese sentido de pertenencia en su territorio, de cercanía a un otro ni de apoyo mutuo, la vida se vuelve demandante y agotadora, en donde el poblador/a debe salir a trabajar la mayoría de las horas de su vida, por lo cual, todo se vive desde una lejanía y sin empatía entre las personas.

Desde esa lejanía e individualidad que se vive en el cotidiano de la ciudad es interesante conocer instancias comunitarias que se van desarrollando como el carnaval callejero. Esta instancia rompe con el sentido individualista, ya que su manera de organización y participación es colectiva y lo importante que es volver a ese trabajo de reconstruir ese tejido social que se ha ido perdiendo con el paso del tiempo, así es también como lo relata Rivera (2018):

La vida en las comunidades, la vida de la calle, la vida de las vecindades barriales, las redes de ayuda mutua y organización para resistir los avances del poder y las crisis del mercado pueden iluminar el ethos de dichos procesos, que ocurren inaudibles e invisibles están bajo el radar de la política, pero alcanzan en cambio a la opinión pública planetaria. Producto de prácticas multifacéticas, cual lombrices productoras de humus fertilizante, surgen pensamientos y palabras, todavía indecibles, que procuran hacer frente a los discursos macro revirtiendo la grandilocuencia con la burla, la solemnidad con la fiesta y la política con el trabajo, sumergiéndonos en la magia de la realidad viva para huir de la magia de las palabras". (p.17)

A su misma vez esta instancia va enriqueciendo la identidad de las personas respecto a su sentido de pertenencia territorial, les permite el goce y la fiesta como medio de expresión, lo cual, el sistema ha oprimido dado lo demandante que es la vida capitalista.

Desde pequeña hasta el día de hoy la danza ha sido mi compañera en la vida, desde ahí he tenido experiencias que me han ido formando en el mundo de la práctica artística. Comencé aprendiendo danzas afroperuanas, en las clases éramos un grupo de mujeres que estábamos interesadas en el trasfondo e historia de estas danzas, con el paso del tiempo se fue formando y transformando en una propuesta escénica para carnavales callejeros ya que sentíamos que era el espacio en donde más nos representamos y nos hacía sentido para mostrar lo que hacíamos y además muchas estábamos con la idea de acompañar los procesos comunitarios que se estaban llevando a cabo en los carnavales. En el desarrollo de este grupo, participamos en la calle y en los carnavales callejeros que se organizaban en distintas poblaciones. Es allí donde comienzo mi recorrido siendo parte de varios carnavales callejeros y otras comparsas. En mi experiencia el carnaval es una instancia en donde se respira goce, las calles son decoradas, la gente sale de sus casas a mirar tan llamativo momento de colores, música, danza, y otras expresiones performativas. El carnaval para mí siempre ha sido muy interesante pues existen elementos que me parecen muy particulares, la idea de que el cuerpo tome participación en la calle, un cuerpo que trae memorias consigo, que trae un discurso político y todo aquello se va mezclando a nivel transdisciplinar de las prácticas artísticas para potenciar el acto performativo de disrumpir el orden cotidiano, de poder jugar con la gente y volver a articularnos como una comunidad. Cabe destacar que los carnavales de los cuales fui parte, tenían un trasfondo sociopolítico, y su organización fue colectiva y autogestionada desde los distintos territorios que le acompañaron.

En mi recorrido por los carnavales callejeros siempre hubo una relación llamativa con la puesta en escena de la escuela carnavalera Chinchintirapie, su composición es algo que me llama mucho la atención, es por eso que, en este contexto, la presente investigación busca indagar acerca del acto performativo presente en esta Escuela carnavalera. Me interesa su desarrollo durante los carnavales callejeros que se llevan a cabo en la ciudad de Santiago de Chile, desde la mirada de los mismos artistas que son parte o fueron parte de ella.

Desde ahí nace mi mayor pregunta de indagación. ¿Qué características posee la propuesta performativa de la Escuela carnavalera Chinchintirapié? Para eso el objetivo general de la investigación es poder describir aquellas características que posee la performance carnavalera de la escuela Chinchintirapié desde la mirada de los mismos artistas que participan de ella y la componen. Para eso la idea es poder conocer el proceso creativo de la propuesta performativa de la escuela carnavalera Chinchintirapié, también indagar acerca del origen del repertorio de la escuela carnavalera Chinchintirapie y por último explorar la relación que la performance tiene con los territorios donde se desarrolla el carnaval callejero urbano.

Para que todo aquello pueda suceder la siguiente investigación será desarrollada a partir de la metodología cualitativa. Al respecto, Taylor y Bogdán (1998) afirman que este tipo de investigación “produce datos descriptivos, las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable” (p.20). Conjuntamente, explican que esta metodología es inductiva pues comprende y desarrolla los conceptos a partir de la información y no recolectando información para evaluar hipótesis preconcebidas. En este sentido, es una investigación que comienza con interrogantes vagas y amplias, tratando de comprender el contexto y a los sujetos(as) como un todo, desde una perspectiva holística. Además, la metodología cualitativa considera que el investigador(a) interactúa con las personas informantes de un modo natural, tratando de identificarse con ellas y ellos, para comprender e interpretar cómo experimentan su realidad, reconociendo además su propia subjetividad.

Sumado a lo anterior, Taylor y Bogdán (1998) indican que, en la investigación cualitativa, todas las perspectivas tienen un valor importante, pues no se trata de buscar la única verdad, sino comprender detalladamente las perspectivas de otras personas. Así, indican que, en esta metodología, las y los investigadores “tratan de comprender a las personas dentro del marco de referencia de ellas mismas” (p.20). En esta misma línea, se trata de una investigación no estandarizada, pero que es sistemática y rigurosa, para lograr una comprensión profunda de los significados que están a la base de los discursos y acciones de las personas o grupos que se están estudiando. En síntesis, es una metodología que permite realizar un análisis profundo acerca de los significados que tiene el repertorio de la Escuela carnavalera Chinchintirapié desde el discurso de los artistas que participan en ella.

Entrevista en profundidad.

La técnica de recolección de información que es utilizada en esta investigación es la entrevista en profundidad (en formato individual). Taylor y Bogdán (1998) afirman que las entrevistas cualitativas en profundidad son entendidas como “reiterados encuentros cara a cara entre el entrevistador y los informantes, encuentros éstos dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas, experiencias o situaciones, tal como las expresan con sus propias palabras” (p.101). En este sentido, se trata de conversaciones naturales, en que no solo se busca obtener respuestas, sino también dialogar en profundidad y aprender qué preguntas hacer y cómo hacerlas. Al inicio se trata de preguntas no directivas, que permiten aprender lo que es importante para las y los informantes, antes de enfocar los intereses de la investigación.

Para el caso de la presente investigación, el objetivo de las entrevistas será conocer en profundidad las características que van formando al repertorio artístico y como este tiene significados dentro de el mismo que fueron contruidos a través de los artistas en su creación; protagonistas de carnavales callejeros, sus prácticas y expresiones artísticas que lo caracterizan.

Taylor y Bogdán ( 1998) manifiestan que las entrevistas en profundidad son exitosas cuando la persona entrevistadora posee una personalidad flexible y es capaz de evaluar críticamente la información que recibe, como también de indagar hacia una mayor claridad y profundidad en las respuestas de las personas que están siendo entrevistadas Gainza (2006) explica que este tipo de procedimiento investigativo es holístico e intensivo, y está destinado a “explorar y profundizar en ciertos temas generales que se van abordando de manera creciente a medida que la información que se recoge exige su profundización” (p.254). Además, agrega que es una técnica que exige una libre manifestación por parte de los informantes, en relación a sus recuerdos, creencias y deseos.

En complemento a lo anterior, Araya (2009) señala que existen tres niveles relacionales importantes de considerar al realizar una entrevista en profundidad, estos son:

- 1) El contrato comunicativo, que se relaciona con aclarar al informante los objetivos de la investigación y el uso que se le dará a la información que las personas entrevistadas comparten.
- 2) La interacción verbal, que refiere a la necesidad de apertura la conversación con las personas informantes, lo cual puede realizarse a través de una pauta con temas a tratar. Esta pauta debe ser flexible, de tal modo de fomentar la libre expresión y profundización de parte de las y los entrevistados, a modo de una conversación natural.
- 3) El universo social de referencia, que considera que toda entrevista en profundidad es exitosa, si puede dar cuenta de la vivencia de las y los entrevistados, tanto individual como social, por lo que es importante siempre considerar y retomar el contexto social de la vivencia individual del informante.

Para eso entrevisté a cuatro personas, una de ellas que formó parte del cuerpo de baile, otras dos personas que formaron parte del cuerpo de figuras y por último la gestora del proyecto. Es importante mencionar que estaré ocupando un guion de la entrevista el cual de alguna manera va guiando la conversación pero que el entrevistado también tiene total autonomía de expresar sus vivencias, experiencias y sentires. La entrevista tiene un tiempo aproximado de una hora de duración y en su mayoría será presencial (solo una entrevista será virtual).

El guion de la entrevista está diseñado para ir guiando la conversación y poder abordar distintas temáticas las cuales tienen que ver con el proceso creativo de la escuela, el origen del repertorio y el sentido que tiene la propuesta con el territorio.

Luego de llevar a cabo las entrevistas comenzaré con una categorización de los distintos puntos ya antes mencionados e ir creando una recopilación de las distintas vivencias de cada entrevistado/a.

## 2. ANTECEDENTES

Para entender la idea de carnaval callejero me basaré en distintos autores que hacen un recorrido histórico acerca de cómo se ha ido formando el carnaval desde la edad media hasta la actualidad y como algunos elementos aún permanecen y otros que han ido transformándose. Para Quijano (2014) el carnaval se comienza a realizar en la edad media en el occidente, como un ritual o una festividad religiosa que celebraba la fertilidad del cambio de ciclo entre el invierno y la primavera. El carnaval se entendía como un acto pagano a los ojos de la élite, ya que los rituales que se hacían tenían una forma grotesca y vulgar de realizarse, en donde la comida era abundante y existía desenfreno. Todo esto que sucedió se entendía como una forma de escape a la realidad sumisa de la vida en sociedad, que permitía romper con el orden cotidiano y la moral elitista, lo cual provocó que el carnaval se convirtiera en un acto prohibido dentro de la sociedad “moral”, aun cuando siempre existió gente que se resistió a su prohibición. Al respecto, (Gutiérrez 2004, como se citó en Quijano 2014) menciona que “el carnaval se caracteriza por cuatro rasgos: la subversión a lo socialmente establecido, la hostilidad y la violencia, el enmascaramiento de la identidad y la lujuria que aúna con la gula”

Desde esta subversión se identifica el inicio de la utilización de la sátira, la burla y el humor, contraponiéndose a la “moral elitista” que debía ser respetada y cumplida, para eso se utilizaron varios elementos en el carnaval, uno de ellos fue la chaya, elemento que históricamente tenía un sentido de agradecimiento por todo lo logrado y de petición por un buen augurio, hasta el día de hoy se mantiene en los carnavales actuales como manera de celebración y fiesta. A su vez también se jugaba con agua, harina, huevos, etc. Como lo menciona Salinas (2014) “La chaya, como ya lo hemos advertido, consistía precisamente en el abandono de la compostura ciudadana para sumergirse en las desatadas fuerzas de la Naturaleza o de sus frutos mediante juegos consistentes en arrojarse agua de las acequias, flores, harina, afrecho, aserrín, engrudo, ceniza, huevos frescos o podridos, tierra de las calles” (p. 10).

Como mencioné anteriormente, algunos elementos aún perduran en el tiempo cuando se realiza el carnaval en las poblaciones de Santiago de Chile, van tomando un sentido de identidad respecto de las prácticas carnavales. Según lo que nos dice Salinas (2001) cuando el carnaval se traslada a la ciudad hay

un poco más de problemáticas ya que se vivía un momento político difícil, en donde se creía que se podían armar grupos anarquistas en contra del poder, el país estaba pasando por temas de conflicto políticos y es ahí en donde la autoridad decide poner ojo y nuevamente e históricamente se comienza a fiscalizar el carnaval y por consiguiente a la prohibición.

El carnaval es un espacio de libre expresión y, respecto a su visión más contemporánea y actual sigue siendo un espacio popular en donde convergen distintos territorios donde las marginalidades de la sociedad chilena se hacen presente, como, por ejemplo, aquellas que viven en problemáticas de pobreza, inmersas en resistir al sistema, todo aquello que oprime el disfrute y goce de la vida. El carnaval entonces logra generar ese espacio de liberación de las personas en marginalidad y pobreza, logra hacerlas parte de aquel momento performativo.

(Salinas 2001 citando a Mijaíl Bajtín 1965), sostiene:

La celebración popular del carnaval, o sea la “chaya”, fue una de las ocasiones más propiamente cómicas y burlescas de desordenamiento de la urbanidad burguesa durante el siglo XIX y los comienzos del siglo XX. La “chaya” fue el símbolo máximo de ahogar o de inundar la ciudad y a los ciudadanos en el espíritu de la alegría proveniente de la Naturaleza o de lo “bajo material” (p.289).

Para definir el carnaval callejero más en profundidad, puedo decir que es una forma de expresión artística que se realiza en la calle desde una idea de resignificación del espacio territorial, en donde se ocupan los espacios públicos comunes con la idea de traer el arte a la calle, las comparsas comparten sus trabajos artísticos con propuestas escénicas en la lógica de pasacalles con distintas temáticas que tienen relación con temas sociales importantes. Como lo menciona Rodríguez (2013):

La carnavalización será un ejercicio cultural que des territorializar de manera diversa los valores ideológicos dominantes y las formas de dialogicidad que en determinado momento se hayan estabilizado. Involucra cierto carácter sincrético, ritual y heterogéneo y su praxis presupone la coparticipación tanto de actores como de espectadores (que se mezclan) en acciones de signo crítico respecto a órdenes

establecidos; se suprimen por un instante distancias sociales y se promueve un contacto libre y familiar entre las personas (p. 122).

Acerca del carnaval más contemporáneo, la Escuela Carnavalera Chinchintirapie nos da a conocer su reflexión respecto de la práctica de carnavalización:

Desde hace ya un par de décadas, en Santiago hemos aprendido que la práctica carnavalera y todos los saberes-haceres que derivan de ella, son una gran escuela popular de artes, oficios y corporativizarían de nuestras memorias e identidades. En un país en el que el neoliberalismo acorrala cada vez con mayor fuerza, nuestra cuerpa festiva ha mostrado ser uno de los escasos espacios de resistencia colectiva, donde el encuentro, la alegría, la organización (muchas veces autogestora) y el compromiso con un Chile otro, con una ciudad otra, se dan cita en poblados, barrios, plazas y parques para cambiarle el rostro a la ciudad gris que heredamos del miedo (p. 7).

En la revista Calle y Carnaval “en la calle sin permiso, yo me educo y organizo” que fue hecha por el equipo de investigación revista edición de los 10 años de la escuela carnavalera Chinchintirapié se puede dar cuenta del trabajo tanto artístico como político que lleva a cabo el equipo de la Chinchintirapié, cómo y cuáles fueron sus reflexiones y pensamientos que la fueron construyendo:

Revista porque es justamente un lugar para revisitar, para mirar desde nuevas perspectivas y con más experiencia en el cuerpo, nuestros propios procesos carnavalescos que durante diez años hemos explorado y materializado, diez años que han significado una adaptación a los modos de trabajo de un colectivo dinámico, energético, inserto en un contexto muchas veces adverso, pero que nos lleva a desarrollar instintivamente un apego y un valor aún más grande por nuestro trabajo, por nuestros territorios y celebraciones (p.5).

Por lo mismo considero importante poder conocer la experiencia de la Escuela desde las mismas personas que son parte y están directamente involucradas en la práctica carnavalera, cuáles son las temáticas que abordan, de qué manera las abordan, como son sus medios de producción de material, que es lo que va sucediendo con el territorio a nivel de propuesta y a nivel de articulación con él y de esta manera conocer los sentidos que va tomando la práctica del carnaval, con toda esta historia, recorrido y memoria que trae consigo, en nuestros cuerpos y generar un registro que finalmente

es importante tenerlo dado que la escuela también es un semillero de otras comparsas y tiene un recorrido por muchos años.

### 3. MARCO TEÓRICO

#### 3.1 Cuerpo y Memoria

Nuestros cuerpos traen consigo memorias, memorias que se van construyendo con el paso de nuestro recorrido vivido de momentos personales y momentos sociales, culturales, políticos que nos traspasan, todas aquellas historias que nos van formando. Nuestro cuerpo a su vez no se separa de lo que somos, tomamos decisiones con nuestros cuerpos que son nuestra mente también. La idea de Descartes de separar el cuerpo de la mente tuvo mucho revuelo ya que distintos autores contemporáneos fueron respondiendo a aquel suceso, respecto a ello, (Moreno 2009 citando a Husserl 1977) señala que:

El cuerpo es, ante todo, el medio de toda percepción, es el órgano de la percepción, concurre necesariamente en la génesis de ésta, pero permanece ajeno a las condiciones absolutas de la conciencia creadora de sentido. El cuerpo también se concibe como órgano sensorial, condición para la plena inscripción del sujeto en el mundo. Es el punto de orientación del aquí y del ahora, desde el cual se establece el vínculo intencional con los objetos y se les confiere sentido (p.151).

Nuestro cuerpo entonces tiene una relación directa con nuestra historia es por eso que Lepecki (2006) se cuestiona acerca de “¿Dónde reside la historia, si es que reside en algún lugar? ¿Y cómo vuelve a despertar y cómo se pone en movimiento la historia? ¿De qué manera encuentra su base, su ritmo y su anatomía?” (p. 192)

Las preguntas que hace el autor son de total relevancia al tema de cuerpo y memoria y puedo concluir que finalmente nuestro cuerpo es memoria, y el movimiento que trae consigo es la manera de movilizar nuestras emociones. Ahora cuando hablamos de cuerpo, no hablamos solo de lo físico, sino de lo espiritual, nuestro carácter, lo que pensamos y sentimos en la vida, nuestros movimientos cotidianos, nuestra cultura y creencias, es todo lo que nos va formando como personas, incluso nuestro territorio el cual habitamos. Pérez (2016):

Cuando pienso en cuerpo, me aparecen ideas, imágenes y sensaciones que me remiten directamente a mi experiencia e historia, las cuales están

íntimamente relacionadas con procesos, cambios sociales e histórico-políticos, que en el caso del cuerpo generalmente ha sido polémico y de difícil consenso.  
(p. 1)

Es interesante también poder comprender cómo nuestro cuerpo con estas memorias reconoce aquellos sucesos importantes en nuestras historias y nuestras culturas, que finalmente nos van conformando como identidad social y cultural es por eso que hay instancias que se mantienen en el tiempo y van pasando de generación en generación, un ejemplo de ello son conmemoraciones, celebraciones, fiestas, etc. Que tienen ciertas características que a su vez se van dinamizando con el paso del tiempo, se van transformando o se mantienen con esas características. Un ejemplo de ello son las fiestas populares o el mismo acto de la carnavalización, Ramírez (2015) nos habla acerca de lo que significan estas fiestas para nuestra cultura:

Las fiestas populares tradicionales, son una muestra característica de la cultura y por ende de la identidad cultural. Constituyen un suceso de obligada mirada en el tiempo, una visión integral como catalizadora de las expresiones identitarias. Resumen elementos socioculturales que son reflejo de una época, escenario ideal para estudiar la cultura integralmente concebida, vinculada a sucesos de la vida cotidiana de los hombres. Además, los conduce a una salida de esa cotidianidad. Las fiestas expresan huellas del tejido social que representan y cuyos intereses simbolizan y constituyen reflejo de la identidad cultural de un pueblo según su tradición (p.1).

### 3.2 Carnaval y performance

Durante todo el recorrido investigativo que he realizado respecto a la historia del carnaval entiendo como este se fue formando en espacios donde no se validaba las lógicas de poder frente al cuerpo y a sus expresiones de libertad, de goce, de cambio de ciclo (como algo pagano) y, en fin, la idea de revelarse ante este poder que nos invadía. Este movimiento fue sucediendo cotidianamente de tal manera que las expresiones/prácticas varias fueron desde la sátira, la burla, el reírse, el gozar, el liberarse de aquello. Son factores y elementos que como ya antes lo he mencionado aún se mantienen en el cuerpo presente del carnaval, nos sigue marcando. Es por esto que es interesante entender el carnaval como un trabajo que es realizado con una connotación de crítica frente al poder dominante de nuestros cuerpos desde el

territorio de la risa, el goce y la sátira, algo que, para la elite, la burguesía estaba muy reprimido y se veía como un acto negativo, así es como lo afirma Araya (2014):

El carnaval como manifestación pública es la antítesis de las fiestas oficiales ordenadas y establecidas por el Estado. En sus raíces, el carnaval tendía al derrocamiento de las jerarquías y los órdenes, a la subversión, donde se consagra la igualdad y nadie revestía autoridad o rango. De este modo se eliminaban, aunque provisoriamente, todas las diferencias de género y distancias sociales; las cosas mantenían una lógica, pero al revés (p. 11).

Se van desarrollando elementos que van formando parte de la identidad territorial de la sociedad en el ejercicio de la carnavalización, van apareciendo personajes importantes y populares cotidianos de la calle, también aparecen materialidades interesantes, como el huevo, la chaya, harina, etc. Todo aquello que va sucediendo se va transformando en una memoria corporal social en común que actualmente e históricamente se entienden como actos rupturistas frente al sistema lo cual va apareciendo esta idea de performance, en donde el cuerpo es nuestro discurso político y lo ponemos a disposición del espacio callejero urbano. Así como nos dice Araya (2014):

Las festividades populares son un hito que marca fuertemente la identidad local, a su vez son parte importante del patrimonio intangible de una comunidad conformando un imaginario urbano, entendido éste como “conjunto de imágenes referenciales que representan el magma social, político y cultural de una nación, región o colectividad”. El resurgimiento de las festividades populares ha significado la apropiación del espacio público por parte de la comunidad, revalorizando el folklore popular y sus códigos, pero a su vez adecuándose a la contemporaneidad (p. 11).

Lo interesante de aquello es poder entender que la danza, música, teatro, etc. No es la única manera de poder expresar, sino que sucede el fenómeno del carnaval en donde todas esas expresiones artísticas o prácticas artísticas se van fusionando y van generando una creación más transdisciplinar en donde se ve el propio movimiento como materia de un discurso político, artístico, social muy presente.

El trabajo de la performance es una relación rupturista, en donde el cuerpo se pone a disposición de la propuesta artística y a través de eso utiliza elementos que van sorprendiendo, atrayendo y rompiendo ciertos elementos comunes utilizados en el arte, además de su lógica transdisciplinaria que le permite tener más juegos y

exploraciones con otros elementos. Lo que logra la performance es poder ser solo un cuerpo, un cuerpo que expresa y no necesita el lenguaje de lo escrito o de las palabras, sino más bien juega con las distintas prácticas artísticas existentes y le da un lugar en el espacio.

### 3.3 Repertorio

Nace la gran duda de cómo hacer registro de lo que sucede en la performance, ya que su manera de realización es a través del cuerpo vinculado con el espacio en el momento presente, entonces ¿cómo es que va a quedar un registro de lo que ya sucedió en la performance? Para eso es que se crea el repertorio lo cual es una herramienta para ir ordenando de alguna manera los distintos elementos de la performance, ya sea en un orden específico o en distintas consideraciones, entendiendo que la performance se forma en la relación del cuerpo o la materia y el espacio en un tiempo presente. (Taylor 2012) nos comenta:

El repertorio por otro lado, tiene que ver con la memoria corporal que circula a través de performances, gestos, narración oral; movimiento, danza, canto, en suma, a través de aquellos actos que se consideran como un saber efímero y no reproducible (p. 155).

Es interesante entonces reconocer cómo esta práctica performática no solo se queda en el momento que se ejecutó, sino que también podemos hacer una sistematización para poder generar ese registro y lograr tener un repertorio que vaya formándose con nuestras temáticas de creación, etc.

### 3.4 El territorio

El concepto de territorio se ha ido formando de tal manera que este va teniendo distinto significado a un espacio físico, o a un lugar. Lo que sucede con el concepto de territorio es que este va a tener ciertas características identitarias sociales que se forman a través de la misma historia del lugar y la gente que lo va habitando, es así también como lo define (Beuf 2017, citando a Levy 2003) “el término ‘territorio’ designa un espacio con historia e identidad”

Entonces respecto a eso podemos entender también como el espacio se va formando respecto a distintos elementos que la sociedad o la gente habitante del territorio le va dando una forma y sentido. (Beuf 2017 citando a Raffestin 1984) nos dice que “un

espacio transformado en territorio por la manera como cada sociedad arregla un sistema espacial dotándolo de un significado social”, (p.6). Y así también lo comenta el autor Gottman (1973):

El territorio aparece como una noción material y espacial que establece relaciones esenciales entre la política, la gente y el medio ambiente. Bajo un enfoque puramente analítico, la noción de territorio se estaría disolviendo en una multitud de conceptos tales como la localización, los recursos naturales, las densidades de población, las pautas de los asentamientos, los modos de vida, etc. El aspecto importante del territorio como unidad en la organización política del espacio, que define las relaciones entre la comunidad y sus habitantes por una parte y entre la comunidad y sus vecinos por otra, ha sido muy poco explorado.

#### 4. ANÁLISIS

Para realizar esta investigación se llevaron a cabo entrevistas en profundidad con cuatro personas que fueron y algunas aún son parte de la Escuela carnavalera Chinchintirapie, en donde se generó un diálogo flexible y espontáneo, pude conocer y adentrarme en su proceso a nivel compositivo, de donde vienen sus temas de creación, como son los procesos creativos, las características de su repertorio, los niveles de participación (orgánica), y por último el vínculo con el territorio, además cabe mencionar que en estos diálogos se fueron abriendo otras aristas importantes como lo son el tema inclusivo, y el sentido de comunidad que logra la escuela. Estas personas entrevistadas serán identificadas desde el número uno al cuatro en las citas correspondientes a sus relatos.

##### 4.1 Origen del repertorio

El origen y la gestación de la escuela se fue desarrollando con el recorrido que tiene la creadora del proyecto. Ella cuenta acerca sus experiencias e investigación de danzas en carnavales y fiestas religiosas, se fue dando cuenta de la riqueza a nivel creativo, compositivo artístico de las propuestas de las distintas comparsas en carnavales como La Tirana en Chile y el carnaval de Salvador de Bahía en Brasil, es ahí en donde ella converge con distintas creencias, territorios, culturas y reflexiona en torno a su propio territorio es por eso que en ese entonces decide emprender su

camino de creación en relación al carnaval popular urbano en donde se va vinculado con la identidad sociocultural de su territorio:

*“Antes de fundar la escuela yo tuve experiencias de danza callejera y de danza carnavalera y también estuve en investigación de fiestas religiosas, de carnavales, entonces de alguna manera una viene con ciertos antecedentes previos, una de mis primeras vocaciones pedagógicas eran las danzas afro latinoamericanas, afrobrasileñas, entonces a partir de ahí me vincule a mediados de los noventa con la batería de La Pincoya, y comencé a hacer coreografías, pero con ritmos de batucada, de batucada bayana, pero yo no tenía mucha claridad tampoco todavía en esa época así como de ritmo, no era tan riguroso en términos de información sino que más bien una sensación de acción, ahí uno va descubriendo esa idea de bailar en la calle, en comparsa, en grupo con una rítmica, después posteriormente en los años 2000 que yo ya estaba terminando la escuela de danza me viene el interés de profundizar más en las identidades danzarias del territorio chileno, porque yo había echo afro y estaba accionando con el afro en carnavales, bailando a orixas, y mezclando como nuestros ritmos, pero tampoco bailaba samba y por otro lado que también es super potente en la búsqueda personal que también tiene que ver con él porque sale la chinchin es porque también hay una necesidad de darle coherencia identitaria a esta búsqueda de expresión dancística en la calle” (i.4)*

Es importante entender lo que ella llama como “antecedentes previos” a aquellos que con su propia historia y recorrido nos van formando en nuestras motivaciones, sentires, reflexiones, formas de hacer las cosas, etc. Todo lo que vivimos nos va transformando como seres y a la vez nos va provocando transformaciones en nuestros cuerpos.

Otra de las cosas que podemos entender es el sentido de identidad y pertenencia territorial que nos relata que va sintiendo, todos aquellos elementos que vemos en este territorio son elementos que nos van haciendo parte culturalmente de algo, en este caso el tema de lo callejero, lo urbano y lo popular pero además que se ve permeado por otras culturas vecinas, dado el contexto de inmigración nuestro territorio es dinámico, se mezcla y es importante poder hacerlo visible también de las culturas hermanas: *“Cómo el territorio latinoamericano se instala también en la fiesta chilena” (i.4)*. Esto hizo que la entrevistada pudiera darle un sentido a lo que estaba

creando en ese entonces para comenzar con la escuela, poder sentirse parte de su propio territorio y encontrar esos elementos que a ella le hacían sentidos dentro de nuestras identidades urbanas.

*“Armo está comparsa y allá con mi primera experimentación coreográfica, con los tambores que estaban en ese momento más a mano que eran tambores afro, timba, batucada, surdo, pero ahí montamos cuatro coreografía, una de danza afro que era de Ogum, con Oxum, otra que era un Huayno, y después hacíamos una cueca, y empezamos a montar una cumbia, habían muchas ganas de mi parte de sacar el repertorio cotidiano de las personas, por otro lado la cumbia chilena era algo que también yo quería indagar así sacar pasos de la fiesta, que sea algo que contagie, entonces estábamos en ese proceso”*  
(i.4)

A su vez la gestora continuamente sigue en su recorrido y se encuentra con el chinchin, lo cual también lo entiende como un elemento que nos trae nuestra memoria popular.

*“Estructure una idea de escuela donde se enseñara cumbia, se enseñara cueca, se enseñara huayno, entonces la idea era componer a través de esos elementos, pero cuando sucedió este hecho de entender que este tambor de Chinchin es el que podemos potenciar, identificarnos y comencé a proyectar la escuela pensando en que este tambor iba a ser la base rítmica, por tanto los ritmos del chinchinero y su historia iban a ser fundantes también en el proceso creativo fundacional de la escuela, para que hubiera una coherencia también”*  
(i.4)

La memoria musical fue una de las principales motivaciones de creación de temática de la Escuela, la idea era recopilar esa música que pertenece también a nuestra identidad social del territorio urbano.

*“Al principio la escuela tenía un par de temas sueltos que buscaba recuperar las festividades de los ritmos populares como el foxtrot, el bayón, el vals, la cueca, la cumbia, entonces había una serie de temas que aluden a la memoria popular, temas que sonaban en los bautizos, matrimonios, fiestas”* (i.1)

Aquella memoria popular viene de una tradición de fiestas, fiestas típicas chilenas, cumpleaños, bautizos, matrimonios etc. Todas aquellas festividades que son parte de nuestra cultura chilena y que nuestro cuerpo las reconoce que viene tras generaciones y que a su vez también la práctica se va dinamizando con el tiempo y

sabe cómo reaccionar, cómo celebrarlas, como bailarlas, como cantarlas, como vestirlas, elementos que son fundamentales en la formación de identidad.

Respecto a la estética del carnaval se quería lograr una idea de carnaval mestizo chileno en donde se pudieran experimentar respecto a los elementos que nos identificaban:

*“La idea era generar una estética de carnaval mestizo centrino chileno, entendiendo que el carnaval no viene de aquí, la figura de carnaval que tenemos, y lo que había antes en estos valles como parecido a lo que era carnaval o chingana de días de fiesta o actividades de celebración de tiempos de cosecha, de danzas, sicuri, u otros vientos que hayan tenido pifilca, flautas que hayan tenido acá los pueblos originarios de estos lados, también se dio en un lado desde la institucionalidad e idiosincrasia chilena, y después ese carnaval más chilenero, chinganero como desde la chimba, que también se ve anulado por esa burguesía chilena bien portada que se fue en contra del pueblo y en contra de este disfrute poroso, entonces se buscó levantar una figura desde una memoria que está borrada” (i.2)*

Como mencionaba anteriormente el carnaval se fue formando con nuevas formas de producción en donde convergen la diversidad cultural, el sentido contestatario del carnaval, el disfrute y goce como algo que no es permitido en la sociedad. Ya con la idea más clara comienzan a formar el montaje en términos coreográficos en donde el trabajo fue colectivo que era algo que la escuela defendía como nos comenta el informante:

*“El repertorio de las canciones, la coreografía, todo eso se busca que tenga sentido y un desarrollo colectivo, es algo que defiende la escuela por sí misma, de cuidar los procesos y de esa manera generar educación” (i.2)*

La identidad social es algo sumamente relevante en el trabajo de la Escuela y se hace muy presente aún en su propuesta carnavalera:

*“Parte también del objetivo de la escuela en su en su proyecto fundacional siempre estuvo presente la creatividad desde la identidad social colectiva de las personas con nuestras memorias, con nuestras historias por eso, esos ritmos, por eso, ese tambor” (i.4)*

Identidades sociales que son cercanas a nuestra historia y que la creación desde ahí es muy interesante, desde el cotidiano, desde lo que somos y lo que nos representa:

*“Una identidad chilena que viene de acá y recurre a los imaginarios de lo popular como la feria, la cumbia, obviamente todo lo más tradicional, el foxtrot, la cueca, todo esta cosa como media porteña, como media chichera, como este vacile, esta energía carnavalera de año nuevo endieciochada que es como la fecha más carnavalera que hay acá por estos lados y de ahí se fue buscando y formando esta identidad que es la que busco la Chinchin y exploto desde ahí, ya el bombo base no es el grande sino que es un chinchin, y de ahí también como reforzar esta imagen de lo chileno del valle central” (i.2).*

En la identidad de cada uno socialmente también hay una identidad y una memoria política que se hace presente en el origen del repertorio con ciertos hitos que nos fueron marcando históricamente:

*“Luego de eso viene la creación del montaje en donde no es solo la recuperación de esos ritmos sino la construcción de un cierto sentido, entonces viene la recuperación de la partida de Víctor Jara, el Charagua que apelaban a otra memoria social más política y que buscaba instalarlas dentro del montaje” (i.1)*

Instalarlas dentro del montaje nos revela la importancia que la escuela plantea acerca de la memoria viva. La relación que el montaje tiene con las propias historias y cómo las vamos expresando, rememorando y es a través del acto performativo, en donde los oficios del arte y el cuerpo se ponen a disposición de levantar esa temática.

## 4.2 Proceso creativo

### 4.2.1 Características del repertorio

Las características del repertorio son aquellas que se fueron construyendo en colectividad respecto a las temáticas que se estaban abordando, aquí profundizaré más en ello, en los elementos que se hacen presente en la propuesta carnavalera de la Chinchintirapie.

Como ya lo mencioné anteriormente la escuela busca integrar esta idea de lo popular, algo que musicalmente viene en nuestras memorias, historias, etc. Es por eso que la estructura base de la escuela es poder aprender esos ritmos como el foxtrot, la cueca, la cumbia, el huayno y desde ahí componer e ir formando ciertos elementos, pero a su vez en esa exploración se van dando cuenta que hay otras cosas del territorio que también los identifica, uno de ellos es el sonido del chinchin. El chinchin entonces va

tomando un espacio muy especial en la construcción de montajes respecto de esta idea de encontrar los elementos que nos van haciendo sentido acerca de nuestras identidades y además tenía un nivel de riqueza musical que fue aportando al proceso de creación: *“Yo lo que quería era que bailáramos cumbia, cueca, como que era eso, y claro el Chinchin toca cumbia, pero toca foxtrot, toca bayón, eso por la herencia del organillo por las melodías que acompañan”* (i.4)

Pero no solo riqueza musical, sino que se da cuenta y se hace parte el movimiento del chinchinero en su oficio, como el cuerpo es parte también de la práctica del chinchin: *“Lo otro que era para mí importante en esa primera etapa es, cómo se movía el chinchinero, imitar pasos del chinchinero, en algunas coreografías”* (i.4).

Ahora bien, respecto al movimiento la escuela tiene un carácter que es bien estructurado a nivel coreográfico en su repertorio y a su vez es muy versátil a nivel de cualidades del movimiento dada la cantidad de ritmos en los cuales van trabajando, es por eso que me comentaron distintas características que tiene la formación del montaje, estas características son fundamentales ya que son las que van formando el mismo repertorio:

*“Empiezan a aparecer otros elementos de análisis de composición que tienen que ver con la formación, columnas, filas y de cómo uno se va adecuando al concepto de pasacalle, pero por otro lado va indagando sobre composición escénica en la calle que también van rompiendo, de repente armando círculos, y también cada ritmo, cada historia, el baile asociado al ritmo te va dando ciertos elementos que pueden ser parte de la tradición de cómo se bailan, pero también te va dando posibilidades de innovar y crear nuevas formas”* (i.4)

Lo interesante de la propuesta escénica callejera es poder dar cuenta de cómo hay ciertos elementos que se van dando en cada uno de los montajes, la esencia de cada escena o cada ritmo, eso podría ser una manera de comenzar a hacer un registro de ese repertorio, darle una estructura (formación, filas, columnas) pero que a la misma vez esa estructura se ve permeada por la práctica carnavalera ya que el cuerpo en ese momento también se permite interactuar, variar, jugar, romper esa estructura, etc. En la escuela existen tres cuerpos; el cuerpo de baile, el cuerpo de banda y el cuerpo de figurines, cada uno de estos va tomando un rol que es característico y que influye y se distingue en la calle al momento de carnavalear así es como lo define el informante, además de adentrarse en lo que era su rol de figurín:

*“Banda hace el hilo conductor, el corazón de todo esto, todos vamos a su ritmo, baile también como de esta espectacularidad de cómo todo el montón de personas, con una actitud sobre la propuesta que tenía baile de la escuela en esos montajes, dentro de estos cuerpos que tiene la comparsa los figurines con su otro rol que es de enlace con el público, con la calle, con el contexto que está sucediendo, generando un intermediario entre lo que va pasando en la comparsa o en la hilera por la que estaba pasando el carnaval en ese recorrido y el figurín con su rol de mediador generando interacciones con el público entonces convocando a participar, metiéndose en otros espacios con el rol de protección de la comparsa, resguardando los límites, cuidando a los bronces, abriendo espacio, generando fotos, generando momentos, llenando los espacios en silencio, son montones de roles que tienen que ver con la orgánica y funcionamiento de la comparsa respecto a su despliegue en el espacio y son roles que se van alternando, y aparte todo lo que tiene que ver con el rol de figurar que tiene que ver más con el rol de trabajo con la máscara, que uno podría decir más interpretativo, pero el actor interpreta, el bailarín interpreta, el figurín no interpreta, sino que se deja llevar por la máscara, como que la máscara te posee por así decirlo y habitas en ese personaje, entonces no es que estes interpretando sino que te pones la máscara y ves como la máscara te comienza a habitar y ves cómo te cambia la postura corporal, y desde ahí te mueves en esa sintonía de la máscara y desde ahí empiezas a hacer todo lo otro como bailar como baila el figurín, y si te pones otra máscara bailas como esa máscara, tu no bailarás igual que la anterior, igual porque los vestuarios son distintos, te afecta el movimiento, ves distinto, porque hay máscaras en donde no se ve nada, y así también hay coreografías en donde tú tienes un personaje que baila de tal manera, pero si estas con otra máscara y la misma música igual se baila de otra manera” (i.2)*

Las características y el rol que posee cada cuerpo son las tareas que cumple cada uno en el espacio y en la propuesta, como por ejemplo la relación que tendrá baile en el montaje general o saber el rol que cumple banda y cómo se organiza en el espacio, y cómo interactúa con el público, todos esos elementos van definiendo el quehacer de la propuesta en la calle:

*“En la construcción y performance del figurín yo en verdad creo que es el cuerpo que más trabajo tiene en lo que es representativo, porque el músico por*

*ejemplo define el repertorio musical, la cantidad de temas y después ellos están dándole a esos temas, interpretándolos, después preocupándose en sus vestuarios, y la música es lo central, porque sin música no pasa el ruido, no pasa el espectáculo, no pasa nada en la calle, el pulso de todo el corazón, el pulso de la música, baile también desde el vestuario, desde las coreografías, tienen todo un lenguaje y una forma de la coreografía, pero también es más abstracto y para algunos les gusta que solo sea atractivo y no todos leen quizás el significado de cada paso, pero ahí baile tiene toda su estética aparte y jugar con el vestuario, bueno baila canta también, entonces lo que dice también es parte del repertorio de canciones que también ayuda ahí” (i.2)*

Se van desarrollando características que van profundizando aún más la temática de la escuela y es la memoria social, la memoria que nosotros tenemos según nuestro territorio y todas las cosas que han ido marcándose como seres sociales en nuestros actos cotidianos o hitos importantes:

*“Como que uno dice bueno nuestro cuerpo, nuestro primer territorio y nuestro cuerpo habita en un territorio que se ve influenciado por todos estos procesos culturales que aparecen en nuestros gestos de la danza que aparecen en la elección de repertorio, por eso estos ritmos fundacionales, cueca, cumbia pero aparecían otros ritmos por ejemplos como el bayón nos tiraba más en una línea afro y aparece como otra energía, ese ritmo de nuestro territorio no sé ahí como que como que nos empezamos a apropiar más pero por ejemplo cuando se montó el Charagua que se montó el año 2008 y se montó con ritmo de vals a pesar de que originalmente es una tonada, que trae a Víctor Jara, esa memoria” (i.4)*

Como ya antes lo mencionaba en el marco teórico de la investigación nuestro cuerpo trae memorias, y esas memorias van influenciando en el caso de la escuela era poder recoger esas memorias en un proceso creativo: *“Y en esos cuatro montajes en los procesos creativos hablan nuestras memorias nuestra identidad” (i.4)*

La estética de la escuela es algo que la caracteriza, sus modos de producción de material y la forma que va teniendo en el espacio:

*“Yo siento que en la Chinchín hay una base, pero hay mucha libertad que cada uno en su enchule vaya proponiendo, como que no hay una cosa tan milica, pero si una autorregulación colectiva de respetar la estética y los acuerdos de la propuesta” (i.4)*

Esta estética está formada en colectivo, tiene una manera de ser y hacer, pero aun así no son todas iguales, cada uno conserva su autonomía de generar sus propias estéticas defendiendo la idea original de las características identitarias de la Escuela. La escuela a su vez trabaja con materialidades que a su vez también los caracteriza e identifica en la creación de vestuarios, escenografías, etc. *“Hay una propuesta estética respecto a la máscara del figurín y usamos materiales reciclados, como cartón, cajas de huevo, cables de teléfono, esponja”* (i.2)

La identidad social y memoria popular es un tema muy importante en las características del montaje es por eso que la escuela va teniendo una relación muy fuerte con su repertorio respecto a esas temáticas:

*“La escuela tiene varios montajes, está el fundacional, en los figurines igual se fueron dando varios montajes, en el primer fundacional a nivel de figurín habían medias máscaras, máscaras enteras, cortadas en crítica y era un misceláneo bien urbano, después vinieron los perros urbanos, que eran perros con oficios, como profesores, después vinieron los perros pacos y los perros marginales y se hizo como una dicotomía, de ahí nació también en el intermedio el we tripantu donde los figurines fueron medios brujos ocupando la arpillera y el cartón, de ahí vienen las calacas con motivo a la Villa Francia a los hermanos Vergara con la romería y después se hizo el montaje del cortejo fúnebre, se hicieron ángeles y demonios, que también era una dicotomía, después vinieron los monos con el montaje de Pan y Circo, y después salió una nueva camada de perros pacos y de calacas y la calaca se ha ocupado harto porque es como más combativa”* (i.3)

Una de las cosas importantes que mantiene la chinchin es la idea de territorio, de conocer lo que es nuestro, de indagar en aquello entonces se van dando cuenta de las relaciones entre la musicalidad, la danza y el trabajo de figuras:

*“Esa coreografía por ejemplo tenía momentos de construcción de imágenes en pausa y en algún momento claro construimos una imagen como de un político hablando, después de una marcha, entonces hablaba también de nuestro territorio porque lo que nosotros veíamos, de nuestras marchas, de lanzar una piedra pero por otro lado tenía como porque el ritmo era medio como de jazz no sé era como una cosa media televisiva, jugábamos también a partir también de lo que nos provocaba y se iba dando, entonces ahí uno puede ver la relación*

*de las cosas que uno ve en su territorio y que van apareciendo en las coreografías” (i.4)*

Siguiendo en la línea de la memoria popular vemos la relación del repertorio y esas temáticas:

*“Y entre las canciones con coreografías como más importantes por lo menos para el cuerpo de figurines está el Charagua que lo baila toda la escuela que es como el momento solemne, bien importante, bien bonito que rememora también lo que es Víctor Jara y lo que fue la Unidad Popular antes del golpe, está el Miren como sonríen que esa coreografía también es super fuerte a nivel de figurines que se hace una punta de flecha y se va avanzando, se ocupa para abrir calle y es bien potente, con esa hicimos retroceder a los pacos una vez cuando fue una marcha por la libertad de la Machi y también está Arauco tiene una Pena que es para el montaje de los brujos en We Tripantu, otra que igual es clásica de los figurines es el bayón, porque los figurines hacen como un quiebre, porque el bayón es bien rápido, como brasileño, es bien movido, bien alegre y los figurines vamos conteniendo la energía y avanzando bien lentito, y haciendo todos el mismo movimiento de la máscara y el cuerpo, movimientos amplios pero bien lenta, es bien bonito, y se baila en piño” (i.3)*

#### 4.2.2 Escuela formadora

La escuela durante su recorrido y sus metodologías de trabajo siempre se vieron relacionadas con la autoformación en los distintos oficios del arte a través de la educación popular a modo de formación, esto hizo que las distintas personas que fueron pasando por la escuela se llevaron consigo aprendizajes muy nutritivos y procesos muy interesantes:

*“La experiencia de la escuela es algo que genera varios hitos, primero porque en términos personales era un espacio realmente en su inicios estuvo bien marcado en que fuera una escuela de artes y oficios, entonces las posibilidades de formarte en términos del oficio de la danza, en términos del oficio del teatro, el figurín o de la banda tenía ese carácter de escuela, no era un montaje hecho por artistas, sino que era una escuela de formación del oficio del artista, no tenía cómo ese sentido de académico, a pesar de que tenía una*

*formación de tres veces a la semana de cuatro horas de clase, que era un ensayo, entonces un día se ensayaban la coreografía, había un estudio del ritmo, había una clase de canto, y había un taller de montaje, sin quererlo durante ocho años al final igual tu cuerpo se va formando, vas aprendiendo distintas técnicas de movimiento, vas aprendiendo el lenguaje de las mudanzas, se va profundizando en el canto, que era algo que hacían los danzantes” (i.1)*

Es muy interesante conocer estas instancias ya que tienen un trabajo en el cual todas las personas pueden participar y aprender, además se vuelve algo muy significativo en la vida de ellas como ser parte de un lugar, tener la posibilidad de participar en la construcción de ideas, creación de contenido y además aprender oficios de manera que se vuelve nutritivo para el proceso de creación de lenguaje y material compositivo.

*“El formato de escuela que tenía una periodicidad permanente de encontrarse 3 o 4 veces y a veces 5 con las reuniones y asamblea se tornó un espacio social que era super importante, no solo se construye sobre el montaje sino que se vivía un cotidiano en relación acerca de lo artístico, eso era bien interesante ya que predominaba arto lo artístico, como también no solamente como del derecho al arte popular que no estaba solamente en la academia o como con acceso de solo los que podían pagar las universidades o los talleres de danza o de música particularmente sino que abierto a todos pero que no podía no perder la rigurosidad del arte, como que lo popular no significaba mediocre sino que por lo tanto la calle o la población donde se iba tenía que tener realmente una expresión artística a la vista, como si se iba a hacer un giro que se viera el giro, si ibas a saltar, se saltaba, si se agachaba se agachaba, si era a la diagonal, era a la diagonal, si era canto era canto, si era un personaje que el personaje se notara, que si iba a sonar una trompeta que la trompeta se escuchara, por lo mismo había un permanente estudio colectivo de que en realidad fuera de buena calidad y entre eso aprender (una gran mayoría se dedicaba al arte pero otras no) la posibilidad de tener clases con alguien yo creo que fue un proceso muy valioso y removedor para muchos (i.1)*

Además, la calidad de estas clases auto formativas lograban una calidad en las distintas ramas que se trabajaba, ya sea la danza, la música y el teatro y eso va provocando que el material de la propuesta escénica vaya tomando esos matices estéticos.

*“Llegar a un espacio en donde puedes aprender distintos ritmos, tener clases de danza a la semana y clases con buenos profesores con buenas pasantías, se le pedían a diferentes profesores, artistas y que todo eso fuera gratis en pro de la participación y del montaje, hubo un momento en el cual la escuela realmente generaba un impacto en la calle, no solo por la masividad sino que por la calidad artística de lo que hacía, después se fue priorizando el carnaval, la fiesta, la chaya” (i.1)*

La oportunidad de poder lograr que la gente pueda explorar en la práctica del arte:

*“Este ejercicio de salir de lo cotidiano también te da la posibilidad de recrearse en la vida, y yo siento que el arte genera eso, de darte más impresiones, nuevas sensaciones generar otras interacciones que está fuera de lo cotidiano que te permite también mirar las cosas de otro lado, llevar al límite el cuerpo, la proyección de la voz, el trabajo con el otro, es un ejercicio de habilidad social, que no se logra solo desde lo intelectual, que estamos muy acostumbrados a que sea muy desde lo intelectual, lo formal, cuando en realidad la calle te lleva al límite, el personaje te lleva a un límite que interpela que interviene el espacio, para bien o para mal, pero que lo interviene, entonces no pasa desapercibido la sensación tanto de euforia o de emoción que te puede producir” (i.1)*

*“Tuve una experiencia muy buena en la escuela, muy disfrutada, fue un espacio que me encanto con la vida, con descubrir otros saberes en mí mismo que no tenía tan trabajados o sabía que me gustaban, pero el descubrir los oficios que aprendí ahí en la escuela me ayudaron a desarrollar otras partes de mi también, bueno también lo que tiene que ver con la teatralidad y el trabajo de máscaras, todo lo que se ve en el cuerpo de figurines principalmente” (i. 2)*

*“En tanto al tema coreográfico, ahí yo aprendí de eso, yo tenía cero manejo en el tema coreográfico ni de baile, ósea me movía pero no de seguir, de memorizar, de saber ciertos estilos de baile, como que fui aprendiendo un lenguaje nuevo ahí y fue acceso a oficios o a la danza, el teatro, de los cuales no estaba vinculado, entonces desde ahí me aportó arto y siento que fue un buen espacio para aprender eso, un espacio informal pero también adaptado muy a lo que es la educación informal, con conocimientos de la calle, en las relaciones, tiene todo eso” (i.2)*

*“Me entregó muchas herramientas, sabiduría y aprendizajes que igual hicieron un cambio en lo que es mi vida, también en la parte organizacional aprendí muchas cosas” (i.3)*

A su vez durante el proceso de la autoformación y gestión de talleristas formadores se fue desarrollando un conflicto en la escuela en el cual se cuestionó la retribución en términos financieros a los/las compañeros/as que hacen estos talleres ya que la escuela tenía una visión de autogestión en el cual debían costearse sus cosas (vestuarios, transporte, etc.) desde ahí nacen distintas reflexiones, pero se genera un momento de tensión fuertemente:

*“Hubo un momento en la escuela donde hubo un quiebre en donde existe una disyuntiva si se le pagaba o no se le pagaba a la gente que estaba haciendo los talleres directivos en modo de retribución de su trabajo, había algunos que decían que la escuela siempre tenía ser autogestionada para pagar sus vestuarios, movilización y por ende igual a su formación y había otros que decían que en realidad había que pagar la clase dado que los compañeros se dedicaban al arte y tenían que hacerlo, y ahí hubo un quiebre ya que la gente que se dedicaba al arte dejó de hacer eso, y hay también hay un giro, como que es muy diferente si entre todos tiene un valor diferente, si entre todos nos enseñamos a si realmente alguien te enseñe una técnica, había harta gente de danza del espiral en ese momento y de la arcis, entonces claro había harta materia fresca para compartir con otros pero en un momento el grupo era muy diverso y no habían danzantes en el grupo o habían muy pocos, entonces yo siento que ahí se va tensando la organización, o la misma banda como en algún momento la conmoción había agarrado mucho vuelo, y ya no podían asistir a los ensayos, entonces se pierde la calidad, habían varias bandas que por profundizar en sus propios procesos se van, pero aun así la escuela seguía siendo un espacio importante de creación de varia gente” (i.1)*

Siendo una organización artística en donde convergen muchos cuerpos es interesante entender estos procesos de tensión como parte del proceso también, nadie nos enseña a como son las organizaciones comunitarias y parte de vivirlas es ser parte de la reconstrucción de ese tejido social tan lastimado, poder juntarnos, armar organización y desde ahí ir habitando lo caórdico, un concepto que une el orden con el caos, poder tener las estrategias de escucha grupal del proceso.

Otra de las cosas que fue sucediendo es que la práctica de salir a la calle con un discurso político fue generando una acción política con el cuerpo y con la práctica artística:

*“Para mí fue un proceso de descubrir la danza, profundizar en ella, de profundizar en el carnaval como una herramienta de intervención sociocultural, de ser parte de procesos organizacionales muy interesantes, me permitió conocer muchos lugares, a mucha gente y políticamente era poder reemplazar la militancia como más política, en vez de ir solo a manifestar, esto se fue transformando en el ejercicio de transmutar esa energía ya sea la rabia, la alegría, el desacuerdo a través de una expresión artística, lo cual a mí me hacía mucho sentido” (i. 1)*

#### 4.2.3 Niveles de participación y orgánica

El funcionamiento de la Escuela se fue desarrollando de acuerdo a los fines y visiones que se tenían desde que se gestionó, uno de esos era mantener la organización de manera colectiva, en donde todos/as se vuelven parte de los procesos de la escuela: *“Busca defender la asamblea, hacia las relaciones más directas y así también en definir sus procesos” (i. 2)*

*“Es una organización comunitaria social que va mutando a través del asambleísmo, la participación, las evaluaciones llegue también al equipo de investigación y también estuve en el taller de lírica popular y también en la coordinación general con este rol de buscar instancias de donde podamos todos los que están liderando procesos o haciéndose cargo de comunicar los procesos a los demás, que vayamos acordando y que se vaya generando un trabajo orgánico entre los equipos” (i.4)*

Y así se fueron generando formas de organización en las cuales se van ordenando las distintas comisiones o roles específicos para el desarrollo integral de la escuela, una de ellas fue el taller inicial en donde la idea era poder traspasar el material a las personas nuevas: *“El taller inicial es el cual se encarga de traspasar el material a las personas que van ingresando a la escuela” (i. 1)*

Por otro lado, el taller inicial ayudó a que estas personas se fueran integrando de a poco en el montaje a través de nuevos roles interpretativos:

*“Claro aparece por ejemplo en el cuerpo baile otros roles para gente nueva, aparece otro vestuario que era negra, aparece la imagen de la papera, la chayera, la*

*sahumadora, ahí fue muy creativo en cómo incluir a las nuevas personas, y ahí hace que aparezca otro contenido” (i.4)*

Otra de las tareas importante es la coordinación y el montaje, la manera en la cual van seleccionando los temas, y cómo se van a ir desplegando en el montaje en cada uno de los cuerpos que forman parte de la comparsa:

*“La escuela tenía una orgánica en donde participan los tres cuerpos (musiques, danza, figura) y estaba la reunión de coordinación y montaje entonces igual había un proceso que se daba antes del ensayo, después del ensayo y los viernes de cada semana que se producía como ese proceso de coordinación donde uno de los temas de coordinación era el montaje acerca de la temática a trabajar, como por ejemplo si queríamos hablar sobre el tema de la muerte cada cuerpo lo trabajaba desde su disciplina. Había una construcción de ese montaje general” (i.1)*

#### 4.2.4 Metodología de creación del repertorio

Las metodologías de creación del Repertorio se fueron dando de manera colectiva como ya lo mencioné porque el colectivo era algo que representaba al grupo humano que estaba en la escuela, desde ahí hay distintas temáticas que movilizaban la creación, una de las más importantes era poder generar una propuesta que se vincule con nuestras músicas y danzas como algo que viene en nosotros y que nos han quitado, entonces poder sentir ese goce que nos permite reírnos, cantar, bailar, etc. En fin, como nos dice la entrevistada: *“El acto cotidiano de cuando tu cuerpo se mueve porque le produce algo, más allá de que sea así el paso de la cumbia, el paso de la cueca, etc.” (i.1)*

Además de eso la propuesta performativa tiene una calidad artística fuerte dado su trabajo en el oficio del arte:

*“El montaje tenía un componente artístico profundizado, es un elemento que hace que sea transformador en el otro, más allá de pasarlo bien o de intervenir en el espacio público, yo sentía que, si no había ese espacio formativo como entrenar, tener resistencia, con intervenir el espacio desde el cuerpo, entonces la construcción iba desde eso”*

La importancia de trabajar el cuerpo para introducirse en los distintos mundos creativos es por eso que la escuela generaba también una metodología para el trabajo del cuerpo desde las distintas disciplinas:

*“En un primer momento se trabaja el cuerpo, como generar conocimiento porque todos llegan de cero, hay gente que sabe sobre conciencia corporal pero también hay gente que no tiene nada de conciencia corporal, porque así de amplio es el grupo, y a diferencia de baile en figurines llegan cuerpos que no han bailado nunca, y llegan a figurín porque hacen máscaras o hacen teatro, pero te das cuenta que para habitar el cuerpo tienes que tenerlo con una buena resistencia” (i.2)*

*“Partimos siempre con un entrenamiento físico, activo porque si el figurín si se cansa, mueres a menos que sepas cómo descansar y los carnavales son largos entonces eso es importante, tener un estado físico que aguante, nosotros decimos aguante figura, porque estar con la máscara con 40 grados no se po hay figurines que tienen peluches, entonces es duro igual” (i.3)*

Hay que tener en claro que en todas las disciplinas hay que tener un trabajo sobre el cuerpo en el presente, sobre el cuerpo que habita en la interpretación de los personajes y además interactúa con el espacio, para eso es importante encontrar y trabajar esas sensaciones que nos preparan para la práctica artística:

*“Siempre el trabajo es colectivo en la escuela, se hacen entrenamientos, nosotros los figurines nos juntamos tres veces a la semana, el primero son máscaras, se trabaja todo lo que es la máscara, como la creación y la búsqueda de personaje, el jueves es como entrenamiento psicofísico que es como para preparar la cuerpa para poder prestar en las marchas en donde trabajamos el personaje desde la corporalidad, trabajamos el piño, entre otras cosas” (i.3)*

*“Lo segundo es dejarte a ti afuera, se hace un entrenamiento psicofísico donde primero se parte en el presente, el aquí ahora y dejar atrás lo que vivió ese día y también lo bueno y lo malo de cada uno y uno se entrega, se conectan entre todos y ahí comienza a trabajarse la mente y el cuerpo a través de los elementos, a través de los motores, a través del imaginario también, como de jugar, el juego se utiliza mucho igual para ir buscando movimientos del figurín y de ahí se le da la intención de acuerdo al motor, de acuerdo al elemento de acuerdo a la emoción de cada figurín, luego viene trabajar el colectivo de las coreografías, las formaciones, el corifeo, de abrir calle y lo otro igual lo da arto la calle, mientras uno más va saliendo más va ganando experiencia” (i.3)*

Respecto a la formación de las temáticas es muy interesante ya que en la comisión de montaje se investigan distintos temas de interés para luego discutir en asamblea y distintas metodologías como cuenta el entrevistado:

*“En la construcción de los montajes también siempre hay discusiones políticas, se ponen temáticas y se hacen actividades al respecto o nos dividimos en grupos y de acuerdo a la temática hacemos actividades y así se van formando los montajes” (i.3)*

A nivel coreográfico de la creación de escenas el proceso era así:

*“El proceso coreográfico era bien colectivo, se genera un calentamiento, luego se trabajaban cualidades del movimiento y por último se trabajaba en pasos bases (ritmo), luego se trabajaba en mudanzas y que esas mudanzas lograran un montaje en avanzada. Había mucho trabajo de investigación respecto a los pasos bases de cada ritmo para la creación del montaje, para que luego esa creación se pudiera cruzar con ciertas cualidades (las de tensiones, fotografías, niveles, pregunta y respuesta)” (i.1)*

Este trabajo profundiza mucho en todo ámbito como lo han ido relatando las/los entrevistadas/os es por eso que a nivel musical es otro de los componentes que también son fundamentales en la propuesta:

*“Que yo creo que también es súper importante como en este proceso de la vinculación con la melodía, el tipo de ritmo, el fundamento de ese ritmo, el carácter de ese ritmo y el carácter en términos expresivo por un lado, cómo va marcando también esa interpretación y por otro lado si también es una coreografía donde se canta bailando o no se canta bailando, vas construyendo fraseo que vayan ayudando al bailarín cantor o van potenciando solamente el baile, o también hay momentos donde es necesario improvisar y como también en el caso de la de la creación en danza en esta versatilidad rítmica que tenemos y también en términos expresivos como se van dando momentos de fraseo colectivo pero también de construcción de imágenes más teatrales donde uno también tiene que como asumir un personaje entonces también en ese sentido como que el repertorio de la escuela no es un repertorio muy lineal” (i.4)*

*“Había otra que no se la piragua tenía ciertos gestos que eran muy comunes pero que permitía que el resto se integrará como con las manos arriba, entonces el montaje igual se iba haciendo de manera muy colectiva, con pasos*

*muy simples pero que tuvieran elementos dancísticos que estuvieran super presentes. La base era el ritmo, como por el ejemplo el foxtrot , se buscaban pasos bases del foxtrot, exploramos en donde está el peso, donde están los acentos, cuáles son los tiempos, y entonces se repasaba ese paso base y luego de eso repasar la mudanza y dentro de la mudanza se buscaban las transiciones que se podían ir haciendo, si la canción le llevaba canto tenía que haber un paso que fuera más de transición para que se pudiera potenciar el canto, entonces se iba sopesando que poner que no y se iba construyendo, igual era una construcción bien colectiva y a medida que fue llegando gente se tuvo que ir estudiando un poco más, precisando, para poder describirlo, como por ejemplo, la diagonal, el peso aquí, etc.” (i.1)*

En la formación de las temáticas del repertorio se formó un equipo de investigación como lo mencioné más arriba el cual se dedicaba a buscar información de las temáticas que se querían abordar y luego en asamblea se conversaba y se llegaba a un acuerdo en colectivo:

*“En el equipo de investigación que se formó el año 2007, la idea era nutrir de contenidos las prácticas que estaba generando la escuela o las reflexiones que se iban dando, por ejemplo si estábamos trabajando las cuecas el equipo de investigación hacen investigación sobre la cueca, hacen fanzines sobre la cueca, o por ejemplo estábamos haciendo un montaje sobre la muerte también salía una investigación sobre la muerte, como abordamos la muerte, los diablitos y angelitos, otro ejemplo el Chinchin, investigábamos que era el Chinchin, quienes tocaban Chinchin en Santiago y como temáticas que fueron nutriendo el proceso de la escuela tanto en el ámbito creativo, de contenido. Cuando la escuela cumplió 10 años también el equipo creó una revista por esos 10 años, claro entonces cómo canalizar los intereses que tenían las personas que integran el equipo de investigación” (Informante 4)*

#### 4.3 Vínculo con el territorio

##### 4.3.1 Relación de la propuesta performática con personas espectadoras.

La escuela es una de las primeras comparsas que se arma en este periodo carnavalero (2000 en adelante) y es importante su recorrido en carnavales ya que eran muy pocos carnavales los que se realizaban y con el paso del tiempo se fueron

articulando otros territorios y cada vez son más en las distintas poblaciones de Santiago de Chile, es así como cuenta la informante:

*“Uno tiene que entender que la Chinchintirapie es urbana, nace en Santiago, de diversos territorios, en el año 2006 no había muchos carnavales, estaba el carnaval de San Antonio de Padua, La Pincoya, Los Copihues y Los Mil Tambores y uno que otro como el de la Legua que estaba recién partiendo”*  
(i.4)

La relación con el territorio respecto a la propuesta performática tiene varias aristas, ya sea como se va relacionando e involucrando el artista, el espectador y el espacio es por eso que una de las sensaciones que se ve muy marcada en los carnavales urbanos históricamente es el goce que se siente de parte del espectador:

*“Veía tanto en las marchas como en los carnavales que había un gesto de mucho agradecimiento de la gente que lo veía y también de mucho ímpetu en quien también lo veía. En una marcha no daba lo mismo si iba la chinchin o no iba, la misma gente se sumaba a esa energía más festiva, más que destructiva o solamente desde la queja y se vivía más del disfrute del pasarlo bien, desde el encontrarse, desde el protegerse, desde el cuidarse que son valores que son importantes dentro del carnaval más allá de la festividad”*  
(i.1)

Se puede ver entonces la relación que tienen nuestras memorias con el goce, con el disfrute, la cadencia que nos contagian nuestras culturas hermanas y lo que nos identifica a nosotros también, permitirse ese momento de reír, bailar como lo mencionaba antes, salir del sistema que nos tiene inmersos trabajando diariamente, en un sistema donde lo que más importa es el capital:

*“Ósea hay una memoria ahí que tiene que ver con nuestra identidad musical y por otro lado nuestras danzas hablan de este territorio, la forma en que bailamos cumbia, es como una mezcla la forma en que bailamos reggaetón, también es el reggaetón chilensis, y como ha ido adaptando las generaciones su forma de abordar el reggaetón, y hay otras danzas más difíciles”* (i.4)

Ahora bien, sucede otra arista importante que es la relación en la cual el artista se involucra con el espectador desde el cuerpo de baile:

*“Yo particularmente tenía una puesta media disruptiva en el grupo donde pensaba que el bailarín si tenía que interactuar con el público y no como por ejemplo desde el figurín que interactúa con el personaje sino que acá desde*

el danzante, entonces yo era de las que entraba y salía, que rompía la fila, a mí me parecía que era un espacio de diálogo, siempre había un espacio de diálogo e interacción desde la entrega de un papelito con algún mensaje o desde mostrarle una fotografía, desde invitarlo a participar y se pudiera incorporar al baile, que no se viera algo lejano, y eso se profundiza mucho más en las marchas” (i.1)

Generar ese espacio de integración a las personas es muy importante, desjerarquizar la puesta en escena y dejar que se involucren, si quieren ser parte, si quieren aplaudir, si quieren bailar y seguir la coreografía, o cantar, todas aquellas cosas se generan si el montaje se abre a esas posibilidades: *“Las situaciones que te va proponiendo el espacio vas armando juegos y así vas involucrando y así como que la gente va conectando al carnaval”* (i.2)

Otra de las cosas que les fue sucediendo a artistas fue la importancia de salir a hacer la práctica carnavalera, más que los ensayos y lo teórico de los temas era la práctica misma de poder interactuar y ahí ir probando y formando una experiencia en la calle, es así como lo dice nuestro informante:

*“La calle te va dando la formación y yo creo que, si no hubiese tenido los dos primeros años que estuve en la escuela que fueron de mucha marcha, de estar saliendo todos los jueves, fue muy buena escuela para el mismo oficio, todo al final es bien autodidacta en ese sentido”* (i.2)

En las características del montaje y el rol me di cuenta de la importancia del rol del figurín ya que directamente su práctica es con el espacio y el espectador por lo mismo me gustaría adentrarme más en el figurín y su rol:

*“Los figurines son conectores a través de la máscara son conectores con lo humano, con lo divino, y con el inframundo, y también son conectores con la comparsa entre compañeros y también con el público, son como roles, el figurín es como un servidor de la comparsa que primero tiene la misión de cuidar a la comparsa, esa es su primera misión, la relación con el público, hay que cuidar la comparsa, de que nadie haga nada que moleste, no se alguna situación de acoso, violencia, los pacos o algún curado que se meta al medio como de forma violenta los figurines tienen la misión de estar atentos, y la segunda es portar la crítica y se tiene que notar al tiro el mensaje, como que no tiene por qué ser un mensaje escrito sino que el mismo figurín lo lleva en su corporalidad, en su trabajo, en la máscara”* (i.3)

*“Hay una relación que es bien burlesca, satírica, con los niños, sobre todo, hay arto juego, se comparte, y eso es, un conector con la escuela y la gente, dentro del abrir calle y proteger también está el jugar, el bailar, el meter a la familia a la pasarela, saludar a la abuelita, el mojar a los cabros chicos, como que todo eso es parte del viaje que se está llevando a cabo en el carnaval” (i.3)*

*“En términos estéticos yo siento que los figurines también hace un acierto muy bonito porque ellos como que de alguna manera encarnan una imagen que habla mucho del territorio porque por ejemplo en los vestuarios nuestros vamos tomando elementos estéticos que van reflejando, sobre todo en las aplicaciones, los parches , vamos generando una estética, pero por ejemplo en la construcción de personajes, no se armaron los perros pacos y fue una cuestión así pacos chilenos, pacos perros y esa imagen era muy fuerte, está el territorio hablando desde una apuesta carnavalesca, satírica, o aparecen también personajes que uno reconoce de la imagen de la ciudad, por ejemplo las calacas” (i.4)*

#### 4.3.2 Sentido político e ideológico con el territorio

Aquí hablaré acerca de las relaciones que tenía la escuela con el territorio, cómo se vinculan, porque se vinculan, que es lo que se pensaba trabajar en los territorios, etc. Para eso hay un elemento fundamental que nos habla la informante con respecto a volver habitar la calle, y la urbe como un espacio que nos corresponde a todos/as:

*“El espacio público muy de tránsito o muy asociado solamente al consumo y sin pocas interacciones, por lo tanto, en lo político poder habitar la plaza, el habitar un espacio universitario como lo era el patio de los naranjos, el ocupar el barrio Yungay como un espacio de encuentro” (i.1)*

Y de alguna manera como la calle en términos de propuesta escénica también es un espacio que interpela, la propuesta escénica viene a montarse a la calle con un sentido disruptivo:

*“Estas bailando en la calle y las rodillas te las haces cagar igual, nadie tiene zapatos bacanes para bailar en la calle, es otro tipo de sonido también, el que toca en escenario, en sala de ensayo, suena distinto al que toca en la calle que tiene que reventar el instrumento para que se escuche y los clarinetes al lado*

*de los bombos no se escucha nada, entonces en temas de querer hacer arte y estar en la calle” (i.2)*

*“La calle siempre te interpela, desde el hoyo que vai bailando super embala y ahí un hoyo en la calle, una piedra, un barro, te hace estar atenta de otra manera, hasta quienes te están mirando, si hay niños, si hay abuelos, si no hay nadie, si hay un árbol, como que te enseña a dialogar con el entorno, y con lo que está sucediendo, y también lo que está sucediendo a nivel colectivo, entonces es un ejercicio que es muy dialogante, para mí fue un espacio muy liberador de poder hacer el ejercicio del carnaval, y lo vi también en muchos compañeros/as el proceso de transformación que vivió la gente era bonito y notable, desde quienes llegaban” (i.1)*

Sobre las articulaciones con los distintos territorios se iban conversando y tomando acuerdos en asamblea, a que territorios se iba a ir, con qué fin, etc.

*“Había muchos lugares en los cuales no se iba porque no estamos para la entretención de la muni, pero si estábamos para apañar a otros espacios como el Canal de La Victoria que reivindicaba su espacio, si había un rollo político con los espacios en vinculación y se generaba un comité con el territorio específico en el que se iba” (i.1)*

Siempre estuvo esa idea principal de acompañar los procesos de otros territorios, pero también en un momento eso se fue soltando y se abrieron a otros espacios que de alguna manera también eran de acompañamiento, pero más individual:

*“Luego sucedieron algunas vinculaciones con espacio que también como desde el arte empezaron a convocar, porque se iba a los carnavales pero ponte tú también se iba a la fonda, como que Chico Trujillo empezó a pedir para telonear, entonces se iba y no tenía ni un sentido político más que sumarse a un buen mambo y apañar y disfrutar de lo artístico y la popularidad de la chinchin, como también se fue a otros espacios como por ejemplo la cumbre de mujeres latinoamericanas como más bien espacios que eran de construcción más política no estaba tan claro y ahí se marcaban dos orientaciones más políticas, una desde la más anarquista que es como no me interesa participar en la institucionalidad, ni aunque sea las mujeres latinoamericanas o alguna expresiones más artísticas de la arcis o del espiral, versus otros que decían que iban solo a la calle y nada más, entonces había una diferencia y discusión de donde se iba y donde no, políticamente yo creo*

*que siempre con la idea de intervenir los espacios donde la cultura no esta tan masificada, pero donde también habían organizaciones comunitarias que estaban dando la pelea dentro de sus territorios, como que la escuela de teatro que organiza el carnaval de los copihues, es una escuela que funciona todo el año, la casa de la cultura de la legua es un espacio que funciona todo el año, el centro cultural de la victoria igual, espacios de apañe” (i.1)*

Uno de los principales territorios de vinculación fue el barrio Yungay que fue un espacio en donde distintas individualidades de la escuela habitaban hay y por lo tanto había una relación directa con ese territorio, la idea fue poder levantar esa identidad territorial que se estaba generando:

*“El principal territorio de ocupación y vinculación fue Yungay porque era un espacio de ensayo, en donde había estado el carnaval de la chaya y ese territorio yo creo que se habitó espacialmente después mucha gente vivió ahí entonces era un espacio que se sentía muy propio y también ahí la chinchin asume como el rol de organizar el carnaval de la chaya, y políticamente era como somos de muchas partes de Santiago, pero Yungay es nuestro carnaval, se asume esa territorialidad” (i.1)*

*“Fui parte de la escuela Chinchintirapie desde el 2011 hasta el 2015 más o menos, en esa época vivía en Yungay también que era el barrio donde más funcionaba la escuela, pasos de ensayo o también los círculos que varios de sus integrantes como que nos veíamos o nos identificábamos con el barrio. Bueno que aparte del carnaval de la Chinchin que es el que organiza la escuela junto a los vecinos del barrio es el de ahí de Yungay y están relacionados igual” (i.2)*

Había un cuestionamiento político constante en relación a los cuidados del territorio y la manera en la cual se estaban desarrollando los carnavales ya que el sentido disruptivo era un límite muy delgado al desborde de las personas: *“Todo ese desborde carnalero va dejando sus estragos y eso también después comienza a agotar y a generar un cuestionamiento político sobre si vas porque quieres aportar o porque quieres lesear” (i.1)*

Ese cuestionamiento político respecto al trabajo territorial está muy presente en el mundo carnalero ya que es una línea muy delgada en donde se cuestiona si es

carnaval solo por el goce o carnaval para tomar conciencia y generar una mirada más reflexiva y política:

*“La escuela a nivel político siento que es más servidora de los territorios más que hacer un trabajo territorial, como que vamos, apañamos cuando nos invitan a un territorio, pero siento que hace tiempo la escuela no tiene un territorio donde haga territorio, en ese caso es una escuela bien itinerante”*  
(i.3)

*“No hay una relación tan grande con el territorio, sino que eso espacios buscan yo como individuo pertenezco a un territorio comunitario que es la organización y cómo esa organización va teniendo diferentes sentidos y múltiples intereses, entonces hay había que buscar el equilibrio en donde no todo fuera en la mecanicidad ni que se quedara pegado”* (Informante 1)

Pero también hay otras propuestas de territorio político directo para acompañar como nos cuenta el informante:

*“A nivel coreográfico con las coreografías de los figurines hemos hecho retroceder a los pacos, como que tiene harta fuerza la escuela, sobre todo algunas canciones que son bien de lucha, hemos estado acompañando a las familias de los presos políticos, en meeting, hemos estado afuera del poder judicial, hemos estado en la dignidad, en las poblas, entonces igual ha sido importante eso, estuvimos también en alguna protesta que se hizo por Macarena Valdés, hemos ido figurines libres también, sin la escuela, desde el oficio igual hemos tenido independencia y autonomía también para ir a protestar y apañar algunas causas”* (i.3)

*“Desde mi fibra de trabajadora social encuentro muy bonito como el arte en espacios colectivos y comunitarios era un catalizador de los procesos sociales del territorio que uno vive, como que se necesita porque eso también nos va unificando en términos identitarios entonces de alguna manera se manifiesta se necesita manifestar porque es algo que nos está pasando en común y que le da un sentido común a la acción que estamos haciendo”* (i.4)

#### 4.4 Autogestión de recursos

La escuela se definió desde la autogestión, esto quiere decir que no se reciben fondos de instituciones para financiar su trabajo, dado por ello y la dificultad que es el trabajo autogestionado se llevaron a cabo distintas maneras de sobrellevarlo, ya sea actividades, bingos, etc.

*“Cada año la escuela llevaba a cabo distintas actividades de financiamiento y tenía ciertos ritos, como de fiestas en ese momento, que se daban en el galpón Víctor Jara como un espacio cultural emergente de varios participantes de la escuela” (i.1)*

Estos trabajos de autogestión se fueron relacionando y articulando con espacios que dentro de la historia de la formación de la chinchin son fundamentales como el patio de los naranjos, el galpón Víctor Jara, el barrio Yungay, entre otros:

*“La chinchin por mucho tiempo ocupó el patio de los naranjos que nos prestaban para ensayar el montaje dado que su espacialidad nos permitía ir en avanzada a la redonda y ahí estaba el casino de la Usach que también nos prestaban para realizar otras actividades como la bienvenida de los nuevos, el cumpleaños de la chinchin, y el cuerpo de baile realizaba una especie de bingo, varieté que también era temática, entonces de alguna manera igual había que estar montando mini montajes que teníamos en nuestros repertorios” (i.1)*

*“El espacio del galpón era un espacio de tocatas permanente y a partir de la colaboración que teníamos con la fundación Víctor Jara nos prestaban el galpón dos veces al año para realizar fiestas de autogestión” (i.1)*

Como lo cuenta la informante de alguna manera estas fiestas autogestionadas también trabajaban el tema artístico, generando así más interacción y entretención que de alguna manera era el sello y la esencia de la escuela:

*“Dentro de estas fiestas las temáticas siguen la línea de la chinchin que era reivindicar la fiesta, pero no la fiesta por ir a bailar y a tomar, sino que tuviera una temática muy en la onda de Andrés Pérez, en donde todos se personificaban con la temática, como, por ejemplo: si se trabaja la temática de fútbol se ambientaba el espacio con guirnaldas de calcetas de fútbol, los figurines iban de personajes populares deportivos, etc. Y se desplegaban comisiones que trabajaban en la gráfica, ambientación, etc.” (i. 1)*

#### 4.5 Tema inclusivo

La escuela siempre fue un espacio abierto a la comunidad y a la gente que tenía motivaciones con aprender el oficio del arte o participar en carnavales es por eso que en un momento se hacen parte compañeros/as que tenían otras corporalidades y capacidades físicas, lo que intenciona la escuela es poder generar un espacio de integración también para ellos/as fue un desafío como lo comenta el/la informante pero en el cual también todos/as se hicieron cargo de acompañar en esos procesos colectivos:

*“Siempre recuerdo a una chica que llego que le faltaba un brazo y fue todo un desafío para el taller inicial, porque era muy tímida, se cohibía mucho, pero había tomado la decisión de ingresar a la escuela, y con la intención de aprender danza, fue como que interpelo también a quienes dirigen en ese momento donde se prioriza lo artístico o lo comunitario o lo social o como le enseñas a alguien la proyección de su brazo cuando no lo tiene, y me acuerdo que fue super bonito porque para ella era eso, trabajar la proyección de su cuerpo más allá de sus posibilidades físicas sino que desde su proyección y su intervención en el espacio y fue bacán verla a ella de un año a otro con la confianza con la seguridad con la que bailaba, con la que proyectaba y todo el desafío personal que le implicaba salir a la calle y lo que generaba también en la calle ella, más allá de que no se no era su intención dedicarse a la danza, y fue un tremendo desafío para ella y para muchos cuerpos como se transformaron en el ejercicio de entrar en el personaje carnavalero” (i.1)*

Desde ahí la escuela va desarrollando ese lenguaje de integrar a todas las corporalidades aun sea su capacidad física o distintas capacidades de las personas, es por eso que nace una coreografía con lenguaje de señas:

*“Desde ahí se van formando los distintos repertorios según lo que iban diciendo los temas porque por ejemplo el lloro tenía una composición super tradicional sobre la cumbia pero no se po pedacito de mi vida que se buscó hacer un lenguaje de seña porque había una de las bailarinas que manejaba el lenguaje de señas y se dijo bueno sería super bonito que hubiera una cumbia que fuera más inclusiva, entonces en la coreografía se le sumaba en*

*ir cantando la canción pero con las manos, entonces toda la coreografía era como ir diciendo la canción en seña, con el paso base” (i.1)*

#### 4.6 Sentido de comunidad como escuela

Durante el periodo de formación de la escuela se fueron formando muchos vínculos entre distintas personas que eran parte, se fue formando una red de apoyo que como cuentan los/las informantes hasta el día de hoy se mantienen, es muy interesante entender estos procesos organizativos como también un espacio de reconstrucción del sentido de comunidad:

*“Se fueron generando lazos que hasta el día de hoy son grandes amistades y al final ese igual es un territorio, es un capital social que se construyó ahí y que se construye en la medida que uno participa que va más allá de lo que quieres reivindicar o en el lugar donde vas” (i.1)*

Ese espacio que fueron generando como escuela y que lo hizo característico:

*“Lo performativo es poder encontrar un espacio en donde hay harta gente, eso es lo rico también que hay harta gente distinta y diversa, pero están todos en esa sintonía, del carnaval y en la chinchin todos dentro de ese espacio se ven tres veces a la semana, es un tema muy cotidiano, muy fraterno, además que las relaciones son desde los cariños, es muy fraternal, espacio horizontal que cuida mantenerse así, es un buen nicho de gente, en donde salen contactos, y amistades que uno conserva después” (i.2)*

## 5. CONCLUSIONES

Para mí fue muy importante generar esta investigación ya que pude mirarlo desde los mismos artistas que componen la Escuela, desde sus vivencias, sus experiencias, sus sentires y conocer las características de cómo se fue formando su repertorio, como se fueron generando las temáticas, como fueron generando sus medios de producción de materiales compositivos, y como se fueron desplegando en los territorios con la práctica del carnaval.

El trabajo que hace la escuela es fundamental ya que es una de las primeras en este periodo carnavalero y fue inspiración para muchas personas a dar el paso de permitirse integrarse a una comparsa o generar una comparsa con nuevas temáticas, esto hizo que los territorios se fueron articulando y cada vez son más carnavales a

los que hay que ir a acompañar, es importante no perder el sentido del carnaval, ese sentido de goce pero con ciertos límites, ya que el sentido político, contestatario se tiene que notar, hacemos arte por algo y permanecemos en él por algo también.

El colectivo es una de las cosas que debemos cuidar, las formas en las cuales nos organizamos, el cuidado de los vínculos, y respetar los tiempos de los procesos, para mí el carnaval fue un momento muy nutritivo pero a la vez de mucha destrucción de parte de mucha gente que se entregaba al goce, pero al goce inmersos aún en las drogas y el alcohol que son cosas por las cuales el sistema también nos quiere inmersos, por eso debemos ser estratégicos y trabajar en la liberación de ese poder que nos rige día a día, y el cuidado de estos espacios es fundamental para eso, respetar las niñeces que vienen con nuevas reflexiones, respetar a la gente adulta mayor en el disfrute y conmoción de ver nuestros discursos más libertarios, recordando que sus cuerpos también traen memorias de desapariciones de cuerpos, de torturas, de un golpe de estado que marcó mucho en nuestra historia territorial un antes y un después, recordando que nuestro cuerpo es nuestro primer territorio.

Es interesante conocer la historia del carnaval ya que hay muchos elementos que se mantienen, como el juego con materiales, como la challa, el agua, etc. Y desde ahí como hemos ido construyendo respecto a nuestras identidades y respecto a nuestro territorio, el carnaval de la urbe. A su vez como este se ha ido formando con ciertas características como la memoria de los hitos, o las rememoraciones a personajes populares importantes, esa es una de las cosas que nos identifica a nivel social y que la Escuela trabaja mucho, tener esa mirada a esos personajes que hasta el día de hoy vemos, como el afilador, el chinchinero, y los figurines que mantienen viva la memoria de Violeta Parra, Pedro Lemebel, las canciones de Víctor Jara, etc.

El trabajo que hace la escuela es colectivo y siempre se forma desde ahí, de la escucha grupal, del contenerse como grupo social, del habitar espacios, etc. Es un trabajo que destaco mucho en tiempos en donde lo colectivo debemos retomarlo, volverlo una práctica que también está en nuestras memorias ancestrales de nuestros pueblos, es así cómo se organizaban, con distintos roles, con distintas tareas, se tomaban acuerdos y se confiaba en el grupo humano.

Otro de los temas importante es la vinculación con el territorio en donde tenemos un gran desafío a nivel de conciencia de la finalidad del carnaval, entendiendo el contexto político por el cual estamos pasando como sociedad, entonces poder generar ese

equilibrio como hablaba una de las informantes, entre la fiesta y su goce y los cuidados del espacio integrado además el discurso político a cada una de las propuestas escénicas.

Una de las cosas por las cuales me cuestioné era saber el real trabajo que tienen las comparsas con el territorio, de qué manera se articulan y claramente podemos ver que las comparsas acompañan los procesos territoriales siendo servidores de ellos/as/ también, el trabajo político que se hace es con el cuerpo y con la puesta en escena sin embargo creo que como personas que se desarrollan en el mundo carnavalero podríamos darle articulación del territorio y generar instancias en donde se pueda desarrollar un trabajo más territorial, generando así talleres, o conversatorios, etc. De todos modos, muchas de las personas participantes en carnavales se organizan en otros territorios.

## **6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

Araya R. (2009). Una propuesta de Análisis Interpretativo de Entrevistas. En Santander P. (editor) *Analizando los medios y la comunicación: teoría y métodos*. (pp.165 - 191)

Beuf. (2017). El concepto de territorio: de las ambigüedades semánticas a las tensiones sociales y políticas.

Escuela comparsera Chinchintirapie. (2017). *Revista Calle y Carnaval. Quehaceres carnavaleros del chinchin*.

Gainza. (2006). *La entrevista en profundidad*.

Gottmann. (1973). *The Significance of Territory*. Ediciones de la Universidad de Virginia.

Jameson, F. (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Oxford: New Left Review Ltd.

Lepecki. A. (2003). *Agotar la danza: Performance y políticas de la corporeidad*. Ediciones Mercado de Letras

Moreno Altamirano. (2009). *Enfermedad, cuerpo y corporeidad*:

una mirada antropológica. Revista Departamento de Salud Pública, Facultad de Medicina, Universidad Nacional Autónoma de México.

Pérez (sin año). Las encrucijadas del cuerpo a través de la historia. Artículo Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

Quijano, F. J. (2014). El carnaval popular ritos y ceremonias en tierras extremeñas. *Extremadura*.

Ramírez. (sin año). Las fiestas populares tradicionales, reflejo de la identidad cultural de las comunidades. Revista caribeña de Ciencias Sociales.

Rodríguez, R. E. (2013). La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar.

Richard Schechner. (1988). Performance Theory.

Rivera, S. R. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayo desde un presente en crisis*. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.

Salinas, M. (1910). "¡En tiempo de challa, nadie se enoja!: la fiesta popular del carnaval en Santiago de Chile. *Mapocho*, 289.

Taylor, S.J.- Bodgan, R. (1998). Introducción a los métodos cualitativos de investigación, editorial Paidós, Buenos Aires, Argentina.

Taylor (2015). El archivo y el repertorio: El cuerpo y la memoria cultural en las Américas. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

## **7. ANEXOS**

### **7.1 Carta de consentimiento informado**

#### **CARTA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO**

Repertorio de la Escuela Carnavalera Chinchintirapié y su participación en  
carnavales callejeros urbanos.

Una mirada desde las y los protagonistas.

Javiera Yáñez Valenzuela

Entrevista de tesis para optar al título de licenciada en danza con mención en coreografía Santiago, 2023.

Usted ha sido invitado a participar en la investigación de una tesis a cargo de la estudiante Javiera Yáñez Valenzuela, perteneciente a la carrera de danza, cuarto año, Universidad Academia de Humanismo Cristiano. El objeto de esta carta es confirmar su consentimiento de participar en la presente investigación.

**¿Cuál es el propósito de esta investigación?**

El objetivo de esta investigación es poder indagar acerca del repertorio de la Escuela carnavalera Chinchintirapié, conocer su proceso creativo, el significado del repertorio y la relación que tiene en los distintos territorios donde se presenta.

**¿En qué consiste su participación?**

Participar en una entrevista en profundidad, donde se busca establecer un diálogo que permita conocer las distintas perspectivas de los y las entrevistadas/os. Esta entrevista será grabada (audio), con fines metodológicos.

**¿Cuánto durará su participación?**

Tendremos una sesión en la cual su duración aproximada será de tres horas. Además, el trabajo final de la investigación podrá ser leído por los/las participantes.

**¿Qué ayuda puede brindar gracias a su participación?**

A través de su participación, podrá ayudar a generar un registro de la experiencia del carnaval, ayudará a seguir construyendo el mundo carnavalero en torno a distintas temáticas, en este caso el sentido que tiene el repertorio de la escuela carnalera Chinchintirapié.

**¿Es obligación participar? ¿Puede arrepentirse después de participar?**

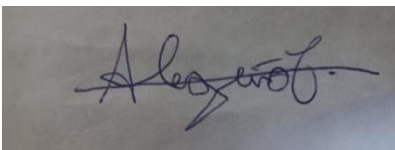
Usted no está obligado(a) de ninguna manera a participar en este estudio. Si accede a participar, puede dejar de hacerlo en cualquier momento sin repercusión alguna. No obstante, su participación durante toda la investigación es muy valiosa y relevante.

**¿A quién puede contactar para saber más de este estudio o si le surgen dudas?**

Si tiene cualquier pregunta acerca de esta investigación, puede contactar a la estudiante Javiera Yáñez Valenzuela. Su teléfono es el +56957811402 y su email es kuyenlab@gmail.com.

HE TENIDO LA OPORTUNIDAD DE LEER ESTA DECLARACIÓN DE  
CONSENTIMIENTO INFORMADO, HACER PREGUNTAS ACERCA DEL PROYECTO DE  
INVESTIGACIÓN, Y ACEPTÓ PARTICIPAR EN ESTE PROYECTO.

Firma del/la Participante:

A photograph of a handwritten signature in blue ink on a light-colored surface. The signature is cursive and appears to read 'Alejandra'.

Fecha:

20/10/2023

Nombre del/la Participante:

Alejandro Arturo Alegría Torres

16.623.776-9

### **CARTA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO**

Repertorio de la Escuela Carnavalera Chinchintirapié y su participación en  
carnavales callejeros urbanos.

Una mirada desde las y los protagonistas.

Javiera Yáñez Valenzuela

Entrevista de tesis para optar al título de licenciada en danza con mención en  
coreografía Santiago, 2023.

Usted ha sido invitado a participar en la investigación de una tesis a cargo de la  
estudiante Javiera Yáñez Valenzuela, perteneciente a la carrera de danza, cuarto  
año, Universidad Academia de Humanismo Cristiano. El objeto de esta carta es  
confirmar su consentimiento de participar en la presente investigación.

#### **¿Cuál es el propósito de esta investigación?**

El objetivo de esta investigación es poder indagar acerca del repertorio de la  
Escuela carnavalera Chinchintirapié, conocer su proceso creativo, el significado del  
repertorio y la relación que tiene en los distintos territorios donde se presenta.

#### **¿En qué consiste su participación?**

Participar en una entrevista en profundidad, donde se busca establecer un diálogo que permita conocer las distintas perspectivas de los y las entrevistadas/os. Esta entrevista será grabada (audio), con fines metodológicos.

### **¿Cuánto durará su participación?**

Tendremos una sesión en la cual su duración aproximada será de tres horas. Además, el trabajo final de la investigación podrá ser leído por los/las participantes.

### **¿Qué ayuda puede brindar gracias a su participación?**

A través de su participación, podrá ayudar a generar un registro de la experiencia del carnaval, ayudará a seguir construyendo el mundo carnavalero en torno a distintas temáticas, en este caso el sentido que tiene el repertorio de la escuela carnavalera Chinchintirapié.

### **¿Es obligación participar? ¿Puede arrepentirse después de participar?**

Usted no está obligado(a) de ninguna manera a participar en este estudio. Si accede a participar, puede dejar de hacerlo en cualquier momento sin repercusión alguna. No obstante, su participación durante toda la investigación es muy valiosa y relevante.

### **¿A quién puede contactar para saber más de este estudio o si le surgen dudas?**

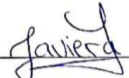
Si tiene cualquier pregunta acerca de esta investigación, puede contactar a la estudiante Javiera Yáñez Valenzuela. Su teléfono es el +56957811402 y su email es [kuyenlab@gmail.com](mailto:kuyenlab@gmail.com).

HE TENIDO LA OPORTUNIDAD DE LEER ESTA DECLARACIÓN DE CONSENTIMIENTO INFORMADO, HACER PREGUNTAS ACERCA DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN, Y ACEPTÉ PARTICIPAR EN ESTE PROYECTO.

  
\_\_\_\_\_  
Firma del/la Participante

3 de octubre 2023  
\_\_\_\_\_  
Fecha

Monia Javi Reyes Valenzuela.  
\_\_\_\_\_  
Nombre del/la Participante

  
\_\_\_\_\_  
Firma del la Estudiante investigadora

3 de Octubre 2023  
\_\_\_\_\_  
Fecha

205347631

### **CARTA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO**

Repertorio de la Escuela Carnavalerá Chinchintirapié y su participación en  
carnavales callejeros urbanos.

Una mirada desde las y los protagonistas.

Javiera Yáñez Valenzuela

Entrevista de tesis para optar al título de licenciada en danza con mención en  
coreografía Santiago, 2023.

Usted ha sido invitado a participar en la investigación de una tesis a cargo de la estudiante Javiera Yáñez Valenzuela, perteneciente a la carrera de danza, cuarto año, Universidad Academia de Humanismo Cristiano. El objeto de esta carta es confirmar su consentimiento de participar en la presente investigación.

#### **¿Cuál es el propósito de esta investigación?**

El objetivo de esta investigación es poder indagar acerca del repertorio de la Escuela carnavalerá Chinchintirapié, conocer su proceso creativo, el significado del repertorio y la relación que tiene en los distintos territorios donde se presenta.

### **¿En qué consiste su participación?**

Participar en una entrevista en profundidad, donde se busca establecer un diálogo que permita conocer las distintas perspectivas de los y las entrevistadas/os. Esta entrevista será grabada (audio), con fines metodológicos.

### **¿Cuánto durará su participación?**

Tendremos una sesión en la cual su duración aproximada será de tres horas. Además, el trabajo final de la investigación podrá ser leído por los/las participantes.

### **¿Qué ayuda puede brindar gracias a su participación?**

A través de su participación, podrá ayudar a generar un registro de la experiencia del carnaval, ayudará a seguir construyendo el mundo carnavalero en torno a distintas temáticas, en este caso el sentido que tiene el repertorio de la escuela carnavalera Chinchintirapié.

### **¿Es obligación participar? ¿Puede arrepentirse después de participar?**

Usted no está obligado(a) de ninguna manera a participar en este estudio. Si accede a participar, puede dejar de hacerlo en cualquier momento sin repercusión alguna. No obstante, su participación durante toda la investigación es muy valiosa y relevante.

### **¿A quién puede contactar para saber más de este estudio o si le surgen dudas?**

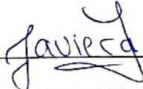
Si tiene cualquier pregunta acerca de esta investigación, puede contactar a la estudiante Javiera Yáñez Valenzuela. Su teléfono es el +56957811402 y su email es kuyenlab@gmail.com.

HE TENIDO LA OPORTUNIDAD DE LEER ESTA DECLARACIÓN DE CONSENTIMIENTO INFORMADO, HACER PREGUNTAS ACERCA DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN, Y ACEPTÓ PARTICIPAR EN ESTE PROYECTO.

  
\_\_\_\_\_  
Firma del/la Participante

03/10/2023  
\_\_\_\_\_  
Fecha

Ignacio Cerda  
\_\_\_\_\_  
Nombre del/la Participante

  
\_\_\_\_\_  
Firma del la Estudiante investigadora

03/10/2023  
\_\_\_\_\_  
Fecha

205347631

### **CARTA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO**

Repertorio de la Escuela Carnavalería Chinchintirapié y su participación en  
carnavales callejeros urbanos.

Una mirada desde las y los protagonistas.

Javiera Yáñez Valenzuela

Entrevista de tesis para optar al título de licenciada en danza con mención en  
coreografía Santiago, 2023.

Usted ha sido invitado a participar en la investigación de una tesis a cargo de la estudiante Javiera Yáñez Valenzuela, perteneciente a la carrera de danza, cuarto año, Universidad Academia de Humanismo Cristiano. El objeto de esta carta es confirmar su consentimiento de participar en la presente investigación.

**¿Cuál es el propósito de esta investigación?**

El objetivo de esta investigación es poder indagar acerca del repertorio de la Escuela carnavalera Chinchintirapié, conocer su proceso creativo, el significado del repertorio y la relación que tiene en los distintos territorios donde se presenta.

### **¿En qué consiste su participación?**

Participar en una entrevista en profundidad, donde se busca establecer un diálogo que permita conocer las distintas perspectivas de los y las entrevistados/os. Esta entrevista será grabada (audio), con fines metodológicos.

### **¿Cuánto durará su participación?**

Tendremos una sesión en la cual su duración aproximada será de tres horas. Además, el trabajo final de la investigación podrá ser leído por los/las participantes.

### **¿Qué ayuda puede brindar gracias a su participación?**

A través de su participación, podrá ayudar a generar un registro de la experiencia del carnaval, ayudará a seguir construyendo el mundo carnavalero en torno a distintas temáticas, en este caso el sentido que tiene el repertorio de la escuela carnavalera Chinchintirapié.

### **¿Es obligación participar? ¿Puede arrepentirse después de participar?**

Usted no está obligado(a) de ninguna manera a participar en este estudio. Si accede a participar, puede dejar de hacerlo en cualquier momento sin repercusión alguna. No obstante, su participación durante toda la investigación es muy valiosa y relevante.

### **¿A quién puede contactar para saber más de este estudio o si le surgen dudas?**

Si tiene cualquier pregunta acerca de esta investigación, puede contactar a la estudiante Javiera Yáñez Valenzuela. Su teléfono es el +56957811402 y su email es kuyenlab@gmail.com.

HE TENIDO LA OPORTUNIDAD DE LEER ESTA DECLARACIÓN DE CONSENTIMIENTO INFORMADO, HACER PREGUNTAS ACERCA DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN, Y ACEPTÓ PARTICIPAR EN ESTE PROYECTO.

  
Firma del/la Participante

4 / octubre / 2023

Fecha

Rosa Eugenia Jiménez Cuevas

Nombre del/la Participante

  
Firma del la Estudiante investigadora

4 / octubre / 2023

Fecha

205347631